

Article

« Vue sur l'atelier d'Elliott Carter (à partir du *Triple Duo*) »

Denis Vermaelen

Circuit : musiques contemporaines, vol. 18, n° 1, 2008, p. 26-31.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/017905ar>

DOI: 10.7202/017905ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

que donne l'écoute des mélodies d'Evangelista qui, tout en gardant la même structure, sont tantôt dilatées, tantôt contractées? C'est que de la méthode à l'esthétique, de l'esthétique à la méthode, le courant circule dans les deux directions à la fois. Et c'est sans doute la

fluidité de cette circulation qui permet à un compositeur, même à l'intérieur d'un jardin clos en apparence, de créer des œuvres toujours nouvelles et toujours plus personnelles, des œuvres qui nous donnent accès aux régions intimes de sa pensée.



VUE SUR L'ATELIER D'ELLIOTT CARTER (à partir du *Triple Duo*)

DENIS VERMAELEN

Poser la question des moyens mis en œuvre dans telle ou telle composition musicale, tenter de définir quel fut son mode de production en cherchant à comprendre comment elle a été agencée concrètement ne peut avoir de sens qu'à la condition de saisir la relation unissant le travail accompli à la visée que poursuit l'œuvre, au projet qui la soutient, au concept qui s'est formé dans l'esprit de son auteur. Or la clarté du dessein, telle qu'elle peut lui être apparue *a posteriori*, ne restitue pas les accidents du parcours. Aussi convient-il de confronter la parole du compositeur aux enseignements tirés de l'étude des travaux préparatoires – non pour mettre cette parole en doute, mais pour ne pas céder à l'illusion d'un processus pleinement conscient et assuré, orienté selon une trajectoire unique vers l'œuvre telle que nous la connaissons. L'atelier d'Elliott Carter est le creuset où s'élabore, non sans hésitations, un projet susceptible d'être révisé à mesure qu'il prend forme,

au sein duquel la maîtrise des moyens techniques s'affirme au contact de suggestions adventices qui modifient ou infléchissent son orientation en ouvrant des possibilités que le compositeur n'eût guère entrevues à l'orée de son travail. La découverte de ces perspectives inattendues n'implique pas nécessairement, de sa part, le renoncement aux voies précédemment explorées, ni le rejet des schémas structurels patiemment élaborés, mais leur réajustement au sein d'un dispositif transformé, réaménagé en fonction des idées venues enrichir, comme autant d'alluvions, le concept de l'œuvre. Celui-ci, au fil des mutations successives, se sera diversifié et complexifié. Rendre compte de l'artisanat d'Elliott Carter, c'est d'abord, et surtout, suivre une pensée en mouvement qui dirige souplement l'activité compositionnelle, faisant droit aux suggestions de l'instant sans perdre de vue la cohérence du dessein (il importe d'identifier l'élément de permanence qui se dégage des réinterprétations dont celui-ci a pu faire l'objet).

La compréhension de la pensée musicale qui sous-tend le travail de construction et d'écriture n'est pas moins importante, dans le cas de Carter, que la description des outils et des procédés compositionnels

dont il fait usage. Ce genre d'étude, qui recueille généralement la faveur des musicologues, encourt toujours le risque de figer son activité créatrice en un répertoire de techniques caractéristiques qu'il serait loisible de passer en revue (modulations rythmiques, polyrythmes à grande échelle, *pitch-class sets*, etc.). Une telle description manquerait son objectif, qui est de saisir pourquoi Carter décide d'avoir recours à ces procédés de structuration du matériau musical. C'est bien leur mise en œuvre collective qu'il importe de prendre en considération, c'est-à-dire la fonction relative qu'ils exercent dans la composition. La dissociation analytique des structures, pour instructive qu'elle soit, ne permet pas de comprendre le rôle concret que Carter leur assigne, ni surtout le tissu de relations qu'elles entretiennent dans le texte musical. Une connaissance précise de leurs propriétés n'en est pas moins requise pour savoir comment le dispositif mis en place, en soumettant par exemple les rapports d'intervalles et de tempos à un contrôle strict, peut déterminer, dans une certaine mesure, le travail d'écriture spécifique accompli dans chaque œuvre. Ainsi une étude du mouvement musical, dans certaines compositions de Carter, ne pourrait être entreprise sans avoir au préalable percé à jour l'agencement interne du polyrythme réglant la position relative des pulsations, fixant des points de synchronisme et établissant des progressions graduées desquelles se dégage une articulation en phases distinctes et symétriquement complémentaires. De l'organisation du schéma structurel, conçu en général dès les premières esquisses, découle le profil dynamique de la composition musicale, non par application

directe et pour ainsi dire mécanique, mais au prix d'une interprétation particulière qui en est proposée dans l'écriture et c'est ce passage du schéma originel à l'articulation du texte musical, appréhendé dans sa réalité vivante, qu'il nous incombe à notre tour d'interpréter si nous voulons rendre compte de la qualité proprement esthétique des œuvres de Carter.

Dans le cas du *Triple Duo*, dont la composition, entreprise en mars 1982, fut achevée le 7 février 1983, l'idée première, qui ne fut jamais remise en question, était, comme le titre de l'œuvre l'indique, de scinder le sextuor en accordant une autonomie accrue aux couples d'instruments mis en présence (flûte / clarinette, piano / percussion, violon / violoncelle), notamment en attribuant à chacun d'eux un matériau spécifique (répartition séparée des classes d'intervalles et des ensembles d'accords, dissociation des registres et des vitesses d'exécution, opposition des dynamiques et des modes de jeu) et de veiller néanmoins à dégager la possibilité d'une relation qui permît d'instaurer une étroite solidarité entre les protagonistes de ce qui s'apparente à une forme de joute musicale. À la force de la caractérisation devait se conjuguer un effort tendant vers la conciliation des opposés : la composition, mue par une volonté de synthèse, s'emploie à rechercher un accord permettant d'harmoniser les dissemblances. Il fallait pour cela concevoir une structure collective dans laquelle l'unité ne s'exerçât pas au détriment de l'individualisation des composantes. La notion même de polyrythme, tout à la fois singulière et plurielle, parut à Carter la plus appropriée pour marquer la différence au sein d'une coordination générale des rapports de durées.

À chaque duo est confiée une série de pulsations régulièrement espacées desquelles se dégage une vitesse maintenue constante, quelles que soient les modulations du tempo de référence. La fixation de repères équidistants, qui ponctuent le déroulement musical en lui imprimant une triple périodicité, a pour but d'instaurer des progressions fondées sur la mesure des écarts résultant de la superposition des rangées de pulsations. Le déploiement du polyrythme est entièrement planifié

avant que ne commence le travail d'écriture. Parmi les 704 feuilles d'esquisses relatives au *Triple Duo** est conservé un vaste schéma régulateur à trois niveaux (fig. 1) retraçant le déroulement complet d'un cycle polyrythmique délimité par deux points de synchronisme séparés par un intervalle de cinq cents mesures à deux temps rapportées à un tempo invariable (l'unité de temps, la blanche, étant égale à 50,05). Ce dispositif, grâce auquel Carter peut embrasser du regard la

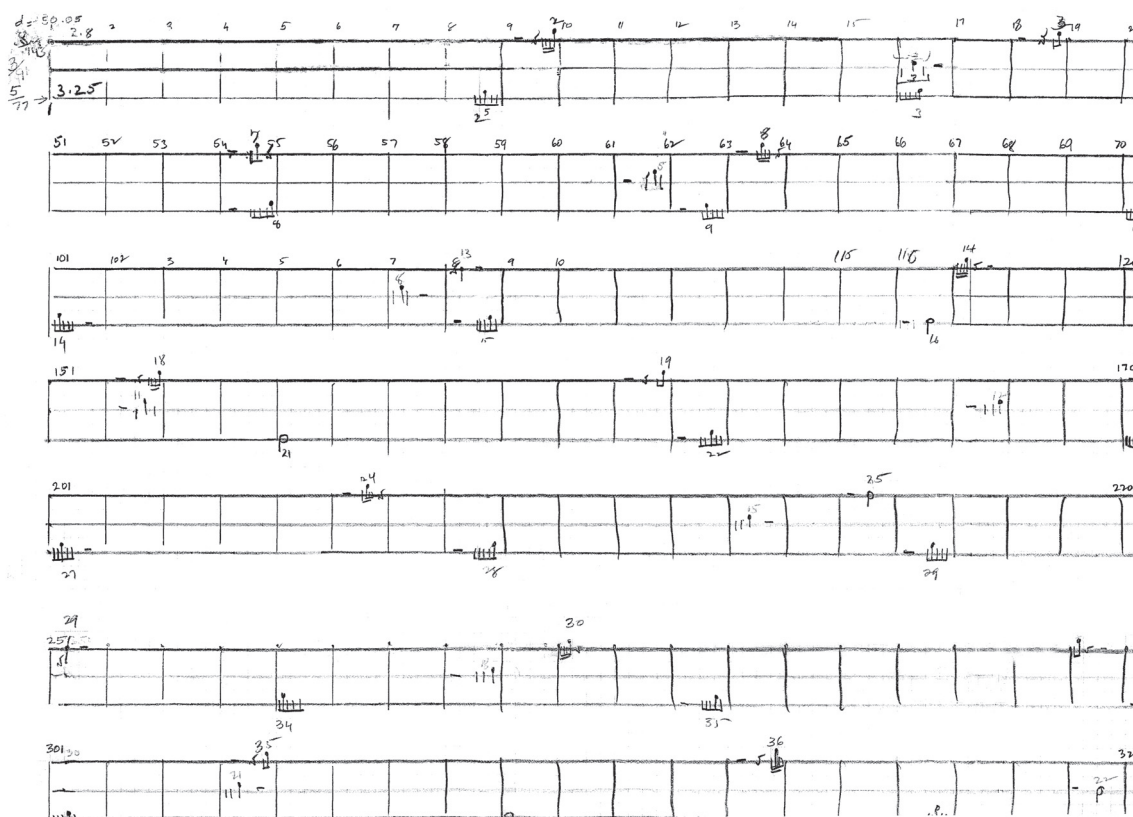


FIGURE 1. Schéma régulateur du polyrythme de *Triple Duo* (détail, partie supérieure gauche)

structure prise en son tout, fait ressortir les relations de proximité ou d'éloignement (responsables des phénomènes d'accélération ou de ralentissement) que chaque pulsation entretient avec toutes les autres. La lecture synoptique du schéma structurel aide à saisir l'étendue et l'articulation interne du polyrythme; l'esquisse propose une représentation spatialisée d'un processus à grande échelle concourant à la production du mouvement qui parcourra de part en part l'œuvre en projet.

La durée du cycle polyrythmique est fixée en premier lieu : vingt minutes, soit une durée identique à celle du polyrythme structurant l'œuvre pour piano composée deux ans avant le *Triple Duo, Night Fantasies* (1980). Carter commence par définir un cadre de référence rigoureusement minuté à l'intérieur duquel s'effectuent des progressions réglées. Non que la durée de l'œuvre doive se confondre avec celle du polyrythme : il n'est pas nécessaire que la forme de la composition soit calquée sur la structure préalablement mise en place. Il est loisible de pratiquer une coupe au sein du cycle polyrythmique; celui-ci peut aussi être interrompu ou suspendu à tout moment. Loin de déléguer la responsabilité créatrice à un automatisme de fonctionnement, Carter conserve une entière liberté à l'égard du dispositif structurel. La physionomie musicale de telle ou telle œuvre dépend précisément du mode d'intégration du polyrythme dans l'écriture, du traitement particulier auquel le compositeur le soumet, le déployant *in extenso*, le tronquant ou le fragmentant, le cycle pouvant même revenir en arrière après une éclipse partielle comme c'est le cas dans la quatrième pièce de *A Mirror on Which to Dwell*, «*Insomnia*» (1975). Aussi n'y a-t-il pas

FIGURE 2. Dernière page de la partition de *Triple Duo* d'Elliott Carter, © Boosey & Hawkes

lieu de s'étonner à la lecture de l'indication manuscrite qui figure sur l'esquisse du schéma polyrythmique du *Triple Duo*: «*carried out partially*». Une autre indication, reportée cette fois sur la partition imprimée, pouvait déjà le laisser supposer, qui estime la durée approximative de cette œuvre à dix-neuf minutes.

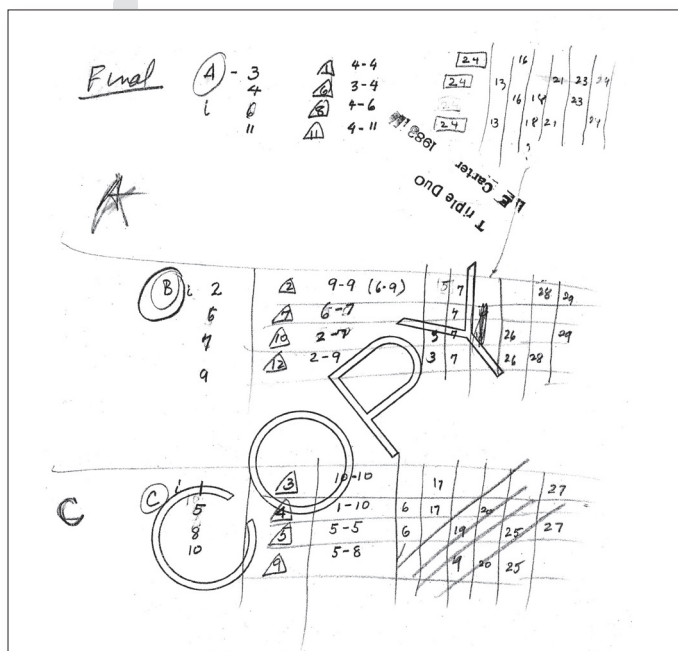


FIGURE 3. Esquisse formelle de l'*Allegro fantastico*.
[NdIR : la mention « COPY » provient du papier original utilisé par le compositeur.]

L'étude de la partition montre en effet que le point de synchronisme a été avancé de quarante-six mesures par rapport à l'endroit où il eût dû se produire si le cycle polyrythmique avait accompli une révolution complète. Il se retrouve situé sur le premier temps de la mesure 533 (fig. 2), alors qu'il n'aurait dû se produire qu'à la mesure 579, c'est-à-dire bien au-delà de la fin de l'œuvre (dans l'hypothèse où Carter eût conservé le même tempo ainsi que la mesure à quatre temps établie à partir de la mesure 500). Faut-il imputer la décision d'écourter le polyrythme à une manifestation

d'impatience survenue tardivement, lorsque le travail de composition touchait à sa fin, ou à une volonté, présente dès la phase d'élaboration structurale, d'introduire un accident au sein du dispositif mis en place ? Il semblerait que l'idée même de la composition ait été de soumettre le polyrythme à un dérèglement progressif dans la dernière partie de l'œuvre, l'*Allegro fantastico*, que Carter désigne sous l'appellation de « Final » dans un ensemble d'esquisses et de schémas structurels réalisés séparément (fig. 3).

L'amputation d'une partie du polyrythme n'est nullement un épiphénomène mais l'indice d'un bouleversement profond qui tend à redéfinir le concept de l'œuvre dans la dernière phase du déroulement musical. L'on voit s'y défaire méthodiquement les procédés d'organisation du matériau qui avaient prévalu jusqu'alors et cette mutation s'accompagne de nombreux changements significatifs dans l'écriture même. Les rangées de pulsations superposées, qui avaient toujours été mises en relief dans le texte musical en donnant naissance à des événements nettement profilés (attaques accentuées, éclats isolés, contrastes soudains marquant des articulations formelles), se trouvent parfois reléguées au second plan, oblitérées par des phénomènes plus saillants, absorbées dans la densité de la texture, lors même que le fonctionnement du polyrythme subit de multiples perturbations (nombre croissant de pulsations déplacées ou passées sous silence, abandon progressif de la fonction de marquage périodique). Le texte musical s'émancipe de la structure qui l'avait gouverné. Celle-ci passe en retrait tandis que se met en place un « récitatif obligé » coordonnant les interventions éparées

des couples d'instruments en un dialogue concertant qui se resserre à mesure que se rapproche le point de synchronisme anticipé de la mesure 533. Celui-ci n'est pas un fait de structure dont l'emplacement eût été défini par l'évolution antécédente du polyrythme mais le terme d'un processus au cours duquel s'effectue une métamorphose des relations contractées par les trois duos. La transformation de la polyphonie mène le concert des instruments jusqu'au seuil où s'opère la cristallisation verticale des composantes de hauteurs : instant critique où se produit, pour la première fois depuis le point de synchronisme initial situé sur le premier temps de la mesure 5, la concomitance des attaques, celle-ci n'étant plus déterminée par la règle, peu à peu assouplie et relâchée, qui avait dirigé le mouvement musical. Dans le *Triple Duo*, comme dans beaucoup d'autres œuvres de Carter, la composition a dévié du chemin que lui enjoignait de suivre le schéma structurel. Non que le polyrythme ait été abandonné ou sacrifié ; il a été conservé dans sa suspension même. Le principe d'organisation rythmique se prête à une interprétation dans l'écriture qui ouvre la possibilité de l'écart. Cette capacité d'ajustement au gré des accidents qui remodelent le dispositif dont l'œuvre de Carter fait usage est ce qui définit la qualité d'un artisanat libre et rigoureux.

NOTE

* Les esquisses du *Triple Duo* font partie de la Collection Elliott Carter conservée à la Fondation Paul Sacher (Bâle). Elles ont été reproduites sur le microfilm n° 252. Le schéma polyrythmique y figure sur les pages 196 à 201. Les fig. 1 et 3 sont reproduites avec l'aimable autorisation de la Fondation.

L'ATELIER D'UN RÉALISATEUR EN INFORMATIQUE MUSICALE

Entretien avec Gilbert Nouno

NICOLAS DONIN & JACQUES THEUREAU

Gilbert Nouno travaille comme assistant musical (ou, selon la nouvelle appellation, comme réalisateur en informatique musicale) depuis 1995. Musicien et usager de l'informatique musicale depuis longtemps, sa formation scientifique l'a mené à la formation supérieure ATIAM². En tant qu'assistant musical à l'Ircam, il a collaboré avec des musiciens aussi différents les uns des autres que Kaija Saariaho, Steve Coleman ou Brian Ferneyhough.*

L'entretien a lieu à l'Ircam le samedi 17 février 2007. Nous l'interrogeons sur ses principaux travaux en cours et, à travers eux, sur les éléments transversaux à ces collaborations.

Sur quels projets travailles-tu en ce moment ?

Je participe à différentes productions d'œuvres dans les studios de l'Ircam. Chacun de ces projet s'inscrit dans le non fini. Je ne sais pas comment évoluera le travail avec Jonathan Harvey. Ma collaboration avec Xavier Dayer s'insère dans un contexte où j'ai déjà travaillé avec bien d'autres compositeurs : par exemple, lorsque j'utilise un outil de synthèse ou de transformation avec Xavier Dayer, il peut s'agir de quelque chose que j'ai déjà employé auparavant, et que je vais éventuellement réutiliser avec peu ou de nombreux changements pour l'opéra de Jonathan Harvey ou pour une autre œuvre.

Tout cela s'insère dans une continuité qui est celle du travail avec les compositeurs : à la fois développer des outils informatiques pour eux et préciser la façon de les